



1

# EL PÚBLICO COMO AGENTE DE DETERIORO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Aggressive complete madness of a world abandoned to the hands of bandits, who rend one another and destroy the centuries.

(Manifiesto Dadá, 1918, Tristan Tzara<sup>1</sup>)

Texto y fotos: IVÁN ALEXIS GUTIÉRREZ FERNÁNDEZ  
DOCTORANDO EN BELLAS ARTES (SEVILLA)



2

En la actualidad, el cambio provocado en la relación entre arte y espectador no puede llegar a entenderse si no se comprenden los principios dadaístas. En esta cita del manifiesto Dadá de 1918, observamos claramente cómo el movimiento surge de una situación desastrosa: esos bandidos que destruyen las centurias, son nada menos que los combatientes de la primera guerra mundial.

Dentro de este marco, el propio Tzara se pregunta: ¿Acaso es la finalidad del arte hacer dinero y halagar a los bonitos, bonitos burgueses?<sup>2</sup>, frase redundante haciendo referencia a los otros movimientos de la época, Futurismo, Cubismo... que final-

mente terminan por ir montados en el mismo carro de la sociedad de consumo, aunque con ideas distintas.

Sin embargo, el cambio más radical reside en involucrar al espectador en el hecho artístico de una manera distinta: mediante la provocación. Solamente en un mundo tan absurdo como el que les tocó vivir, son comprensibles los versos fonéticos de Hugo Ball, versos sin palabras, que no dicen nada. O sus exposiciones transitorias (fiel reflejo de las actuales) donde el público podía ser partícipe del acto creativo<sup>3</sup>. Al respecto, se pueden citar las propias palabras de Marcel Duchamp, sobre el cambio del espectador pasivo a activo:



3

Convertir al público en coautor de una obra conlleva el riesgo de que ésta se deteriore o se pierda

*The creative act takes another aspect when the spectator experiences the phenomenon of transmutation: through the change from inert matter into a work of art.*<sup>4</sup>

Este cambio de postulado, provoca que el público tome el papel activo para resolver las distintas peculiaridades que los artistas proponen. En el Arte Actual, las formas de expresión han ido en aumento, conjuntamente con la multidisciplinariedad de medios para su creación, fruto de la contemporaneidad en la que se originan. Los artistas son mucho más versátiles, incluyendo en sus producciones no sólo instalaciones interactivas, sino además todas las posibilidades que les brindan las nuevas

tecnologías: vídeo instalaciones, net art, animaciones digitales, etc... buscando la interacción más directa con el espectador. Pero convertir al público en coautor de una obra conlleva un riesgo nuevo, ya que en el fondo la fragilidad de las piezas sumada a una manipulación indebida o en exceso trae como consecuencia la pérdida de las mismas.

Tras estas pequeñas notas introductorias con la cita de algunos antecedentes históricos, mi aportación en este artículo no es más que una muestra de los casos que recojo en mi línea de investigación abordada en torno a los daños no convencionales<sup>5</sup> sobre las obras de arte. Debo especificar que entendemos como tales aquellos que



4

1. Esculturas separadas por un cordón en el Museo Arqueológico de Sevilla.

2. Vitrina expositiva de la exposición de Juan Serrano (Casino de la Exposición, Sevilla mayo 2010)

3. Visitantes interactuando con uno de los conjuntos móviles de la exposición.

4. Detalle de las rozaduras presentes en una de las esculturas móviles.



5a



7a



7b



7c

5a y 5b. Quizás la libertad a nivel de barreras, provocaba que se traspasase el propio espacio de la obra, que en ciertos casos se manchaba por pisadas, o sufría otros tipos de desperfectos provocados en este caso por tropezones.

6. Huellas presentes en uno de los pedestales, tras la subida de público a las mismas.

7a, 7b y 7c. Espectadores palpando el alma de los diseños de Juan Serrano.



5b

## Una de las principales tareas de un museo es la prevención, debiéndose analizar todos los factores que puedan dañar las obras expuestas

se producen de una manera inesperada. Y en este grupo debemos incluir todos los ocasionados por causas antrópicas.

En la actualidad, los museos se han encargado de proteger, documentar y difundir el patrimonio cultural; es por ello que deben salvaguardar las obras de los efectos adversos del entorno, manteniendo las cualidades idóneas para la conservación de las mismas e, igualmente, prevenir que ocurran incidentes durante su exhibición.<sup>6</sup>

Una de las principales tareas de un museo es la prevención<sup>7</sup>, debiéndose analizar todos los tipos de factores y condiciones que pueden dañar las obras expuestas dependiendo de su ubicación, de tal for-

ma que se establezcan medidas según la prioridad de los riesgos<sup>8</sup>. Sin embargo observaremos cómo un exceso de seguridad puede provocar que no se disfrute de la propia obra y debamos asimilar que la seguridad absoluta no es posible.

Actualmente existe una gran preocupación sobre cómo innovar en elementos de seguridad que cumplan con su cometido sin interferir en la visibilidad y disfrute de la pieza.

Los sistemas más clásicos que han utilizado las instituciones para evitar daños, se basan en medidas de corte disuasorio y pasivo, tales como cordones que separen al espectador de la obra e incluso vitrinas,

impidiendo que se tenga un fácil acceso a la pieza. Sistemas que aún hoy encontramos en los principales museos internacionales.

Este tipo de control se suele acompañar de una seguridad activa complementaria, con el empleo de vigilantes de sala que velen por que realmente se cumplen las distancias para salvaguardar la obra<sup>9</sup>. En otra esfera, nos encontramos con medios más sofisticados, como son los sensores de movimiento, tanto lumínicos como sonoros, que avisen al espectador de que está cruzando el umbral de separación respecto a la obra<sup>10</sup>, y finalmente las cámaras que registran toda la actividad de la sala.

Sin embargo, en las muestras de arte contemporáneo se pone en evidencia la posibilidad de que el público interactúe con la pieza, bien por las cualidades táctiles que el autor quiere manifestar o bien porque se marque en la intención exposi-

tiva una manipulación específica. En estos casos observamos que ésta deberá ser expresada de forma clara, precisa y que sea visible para el espectador.

A este respecto, quiero presentar como ilustración, la inauguración de una reciente muestra expositiva realizada en Sevilla. Juan Serrano<sup>11</sup> presentó al público una serie variada de obras entre las que incluían algunas piezas que requerían del público para ser terminadas, siendo éste



6

el que realmente colocaba y componía diferentes diseños según sus gustos:

*El receptor 'termina la obra'. Una obra es una invitación al juego. En algunos ejemplos he querido materializar esta invitación disponiendo elementos móviles que el visitante puede manipular creando su propia composición.*<sup>12</sup>

La muestra de este artista y arquitecto cordobés, miembro fundador del equipo 57, nos presentaba un estudio sobre el espacio y el color. Entre las obras se incluían algunas piezas con elementos móviles, estructuras totalmente visuales cercanas al Op-Art e incluso al cinético y ejemplos de mobiliario inspirado por sus diseños.

Antes de entrar de lleno en el análisis de los daños no convencionales provocados en esta muestra, he de indicar que la gran afluencia de público motivada por la inauguración, hace imposible la correcta vigilancia y control de las obras expuestas.



8



9



**NOTAS**

1. DANTO, A. (2003) The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art, USA: Open Court Publishing, Pág. 49
2. STANGOS, N. (1991): Conceptos de arte moderno, Madrid: Alianza Forma, Pág. 96
3. Nikos Stangos, pone como ejemplo la celebrada en "Brauhaus Winter" en 1920, dónde podía encontrarse una escultura de Max Ernst conjuntamente con un hacha para que el público la destruyera. STANGOS, N. (1991) Pág. 102
4. LEBEL, R. (1959) Marcel Duchamp, New York: Paragraphic Books, Pág. 77
5. GUTIÉRREZ, I. (2010) Daños no convencionales sobre obras de arte, (2008-2010). Trabajo de Investigación Tutelado no publicado, desarrollado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, dentro del Programa de Doctorado: Pintura y Conservación-Restauración. Tutora: Dra. María Arjonilla Álvarez.
6. ICOM (2006) Código de Deontología del ICOM para los Museos, París: Nory
7. ALCANTARILLA, J. (2007, abril) La seguridad en los activos y actividades del patrimonio histórico artístico, Seguritecna (329).
8. DARDES, K. (1998) Evaluación para la conservación: modelo propuesto para evaluar las necesidades de control del entorno museístico, GCI
9. CORDERO, M. J. (2005, 6 de Noviembre) Los Museos sevillanos suspenden en seguridad, ABC.
10. Op cit.
11. Exposición Juan Serrano. Pintura, Escultura, Diseño, comisariada por Rafael Ortiz, Casino de la Exposición, Sevilla, 9 de abril hasta 23 de Mayo, 2010
12. SERRANO, J. (2010) Juan Serrano. Pintura, Escultura, Diseño, catálogo de la exposición.
13. BRAVO JUEGA, I. (1982) Un capítulo fundamental de la Museología: la seguridad en los Museos, Boletín de la Anabad, tomo 32 (3), Págs.19-323.

8 y 9. Espectadores insistiendo en palpar el alma de Juan Serrano.

El público llena la sala y se suma a la búsqueda de esa participación activa preconizada por el artista.

Por un lado destacaré cómo en las obras táctiles los riesgos más comunes vienen provocados por la propia finalidad de la obra, ya que una manipulación excesiva puede suponer la aparición de desgastes y desperfectos en los mecanismos de exhibición y/o maquinarias. Y por otro, y más importante, he de señalar que, como esa idea no se mostraba espe-

cificada en las piezas correspondientes, se creaba confusión en torno al público, ya que manipulaban igualmente aquellas que solamente debían ser contempladas.

Quizás la libertad a nivel de barreras, provocaba que se traspasase el propio espacio de la obra, que en ciertos casos se manchaba por pisadas, o sufría otros tipos de desperfectos provocados en este caso por tropezones.

Pero el ejemplo más claro de uso indebido se centraría sobre el conjunto de

diversos diseños de mobiliario colocados en pedestales a distinta altura. Esta separación entre obra y público, en sí debería haber sido suficiente, ya que aunque representa un elemento cotidiano como es el caso de distintos modelos de sillas, al encontrarse como elemento expositivo la forma de acercarse a la misma es totalmente distinta a si fuera una tienda de muebles.

A pesar de ello el público hizo caso omiso de la separación y no sólo se interesó por el diseño sino que también los palpaban para conocer las cualidades táctiles.

Aunque el caso más agresivo que detectamos fue provocado por los espectadores más osados, que sorteaban el pedestal para tener acceso a las mismas y poder hacer uso de ellas sentándose y buscando distintas posturas de acomodo.

Daños evidentes sobre los pedestales que presentaron hundimientos, pero sobre todo sobre el mobiliario expuesto, prototipos únicos, no concebidos para uso.

En el transcurso de la exposición ha sido necesaria la intervención de restau-

adores para poder paliar, en la medida de lo posible, los distintos daños que el público cometía, sin tomar conciencia de su propio error.

Como conclusión a esta breve exposición de hechos, hemos de poner en evidencia la necesidad de buscar elementos disuasorios pero respetuosos con la intención de los artistas. Además, debe tener una gran importancia

la formación y concienciación sobre medidas alternativas de seguridad, para vigilantes, conservadores y galeristas. Y será sobre todo el público quien debe ser instruido para alcanzar una mayor conciencia de daño, acotando las formas en que debe disfrutar del patrimonio expuesto de la manera más lúdica sin que corran riesgos innecesarios las piezas.<sup>13</sup> **R**

**THE PUBLIC AS AN AGENT OF DETERIORATION IN CONTEMPORARY ART**

The most radical change imposed by the Dadaists lies in involving the viewer in the artistic in a different way: through provocation. Only in a world as absurd as the one they lived (the FirstWorldWar), one can understand phonetic poems of Hugo Ball, verses without words saying nothing. The same happens with those temporary exhibitions (faithful reflection of the current) where the public could be a part of the creative act. In this regard, one can cite the words by Marcel Duchamp, on the change of the passive spectator to active:

The creative act takes another aspect when the spectator experiences the phenomenon of transmutation: through the change from inert matter into a work of art.

This change makes the public to take an active role to solve the various peculiarities that artists intend. And so today, contemporary art exhibitions

demonstrate the possibility of the public to interact with the piece by means of tactile qualities that the author wishes to express or because they mark some specific manipulation in the exhibition intends.

However this phenomenon involves various threats for the integrity of the work and that is why we analyze here some of them, concluding that it is necessary to find a deterrent but respectful with the artists intent. Besides the education and awareness on alternative security measures, guards, curators or gallery owners should be of major importance. And, above all, it is the public the one who must be instructed to achieve a greater awareness of injury, limiting the ways of enjoying heritage looking for the most playful way but avoiding unnecessary risks for the peaces of art.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALCANTARILLA, J. (2007, abril), La seguridad en los activos y actividades del patrimonio histórico artístico. Seguritecna (329).  
BRAVO JUEGA, I. (1982), "Un capítulo fundamental de la Museología: la seguridad en los Museos". Boletín de la Anabad, tomo 32 (3).  
CASANEGRA, M. (2000, 16 de Febrero), "Marcel Duchamp y después". La Nación.  
CORDERO, M. J. (2005, 6 de Noviembre), "Los Museos sevillanos suspenden en seguridad", ABC.  
DANTO, A. (2003), The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art. USA: Open Court Publishing.  
DARDES, K. (1998), Evaluación para la conservación: modelo propuesto para evaluar las necesidades de control del entorno museístico. GCI.  
ICOM, (2006), "Código de Deontología del ICOM para los Museos". París: Nory.  
LEBEL, R. (1959), Marcel Duchamp. New York: Paragraphic Books.  
STANGOS, N. (1991), Conceptos de arte moderno. Madrid: Alianza Forma.